

COMMENT UNE FIGUE FIGURE SANS EN AVOIR L'AIR—MIMÈSIS DANS COMMENT UNE FIGUE DE PAROLES ET POURQUOI DE FRANCIS PONGE

Antoine Traisnel

ABSTRACT *This essay explores Francis Ponge's ars poetica in Comment une figue de paroles et pourquoi through a reexamination of the notion of mimesis as defined by Jacques Derrida and Laurent Jenny.*

Keywords: Ponge; Jenny; Derrida; Mimèsis; Figural; Figure

La poésie est l'art [...] de traiter et d'assembler les paroles de façon (par mimétisme) à permettre à l'esprit de mordre dans les choses et de s'en nourrir.

Il ne s'agit pas tant d'une connaissance que d'une assimilation.

Francis Ponge, *La Figue* (142)

Je n'en crois rien mais si je croyais qu'un propos devient pertinent à mimer son sujet et à laisser parler la chose (la chose ici, c'est Francis Ponge), je justifierais mon attaque au titre de la mimèsis.

Jacques Derrida, *Signéponge* (5)

Le concept de langue occupe une fonction double dans l'économie de *La Parole singulière*. D'un côté, quand elle est « ordinaire », la langue est considérée péjorativement comme le cimetière du figural, le lieu inactuel où se fonde la possibilité d'une entente provisoire (Jenny 35) ; de l'autre, en ce qu'elle est entièrement composée de catachrèses, soit de figures « en latence », la langue

peut sans cesse être rappelée à sa condition figurale (28). La langue est, pour ainsi dire, hantée par le figural qui peut à chaque instant sortir de sa réserve. Pour Jenny, c'est dans l'œuvre littéraire que la logique de cette réactivation figurale outrepassa les limites de la figure pour s'étendre au tout de la langue. Tandis que la figure renvoie à des opérations linguistiques locales et spécifiques, écrit Jenny, le « figural » doit être compris comme un « processus esthético-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité » (14). Pour autant, aussi intriquée soit-elle dans un écheveau de représentations figées, la figure conserve les traces du *travail* du figural.

Comment rendre compte, dans cette optique, d'une œuvre telle que *Comment une figue de paroles et pourquoi* de Francis Ponge qui, à première vue, refuse la logique figurale ? En effet, l'enjeu du long poème de Ponge n'est-il pas de *défigurer* la langue plutôt que de la rendre à son événementialité figurale ? Notre hypothèse est que cette contradiction apparente entre la pratique poétique de Ponge et l'idée selon laquelle l'œuvre poétique serait déterminée par la « logique d'une figure » (Jenny 27), peut être résolue à travers la conception non-platonicienne de la *mimésis* mise en œuvre par le poème.

Dans un premier geste, nous tenterons de montrer comment le texte de Ponge peut se lire comme un effort pour dire la figue comme une *chose sans figure*. Le poème affiche néanmoins que la nature figurale du langage lui interdit d'appréhender parfaitement la chose qu'il évoque. Nous verrons dans un deuxième geste que la forme du texte, tout en retouches, met d'emblée la fonction descriptive du langage en échec : aussitôt mise en bouche, la figue tombe du côté de la figure. C'est là, semble-t-il, le « drame de l'expression » (Ponge, *Tome premier* 143), qui a toujours déjà perdu ce qu'elle s'efforce de représenter. Le texte de Ponge, cependant, semble indiquer une autre possibilité : la figure doit être perçue moins comme l'indice de la perte d'un accès direct à la chose que comme la chose elle-même, elle ne doit pas s'entendre au sens rhétorique mais plutôt, comme le recommande Barthes, *gymnastique*. En ce sens, on peut dire que la figue (est) figure, ou que sa figuralité est constitutive de sa chose. C'est ainsi, nous semble-t-il, qu'il faut comprendre le mimétisme dont se réclame Ponge.

Défigurer la figue

La figue est sans figure. C'est du moins ce qu'affirme *La Figue* :

Je ne sais trop ce qu'est la poésie, mais assez bien ce que c'est qu'une figue. Ignorant cela et sachant cela je me dis encore : peut-être en sommes nous au point justement (d'abstraction) où l'esprit n'a rien de mieux à faire que cela. Que de se poser. Que d'avouer l'existence de ce qui lui résiste.

Mes rapports avec elle me paraissent incertains. Avec la figue certains.
(77–79)

En ceci qu'elle est chose, la figue est « évidente » (81). Sa matérialité « heurte » notre corps et notre esprit, mais tandis qu'elle s'abolit parfaitement dans notre estomac (« **la figue est le seul fruit (ou presque) dont on puisse manger tout** » [100]), elle s'avère irréductible à la figuration poétique : si figue, point d'abstraction. C'est en effet de *figuration* qu'il est question : « **Eh bien moi, figurez-vous que j'ai trouvé une figue, et ce sera l'un des éléments de ma Consolation matérialiste** » (79). Pas de consolation, en revanche, pour le lecteur réduit à « se figurer » la figue. Laissant planer la menace d'un repli solipsiste, le pronom réflexif contrarie l'espoir de saisie directe de l'objet du désir. Continuellement érotisée, la figue est comparée à la pomme du jardin d'Eden (164) : l'écriture s'offre non pas comme production d'un savoir objectif mais comme *fruition*, jouissance.

La poésie serait fondamentalement « incertaine » parce qu'elle aurait renoncé au rêve cratylien d'une correspondance naturelle entre le langage humain et le monde des choses : « **Ainsi que veux-je donc aujourd'hui ? Sinon rejeter la figue dans le paradis de l'existence, / Dans le paradis de ce que le corps connaît seul, aux dépens de l'esprit. / Le paradis est par définition perdu** » (141). Le paradis, « lieu antérieur où les mots et les choses se confondent » (142), est perdu « par définition », c'est-à-dire dans l'acte même de définition. Jean-Marie Gleize note que l'« ailleurs » auquel le texte prétend donner accès n'est autre que le « Dieu sans figure » que la figue vient remplacer dans l'aventure matérialiste du poème (Gleize, *La Figue* 34). Aussi modeste puisse-t-elle paraître au premier abord, la figue s'avère infiniment rétive à toute représentation. Elle est ce qu'on sait sans le savoir, ce qui s'impose à soi, de soi, par son irréductible choséité (146). La figue s'oppose ainsi à son nom, qui est toujours impropre. La difficulté, suggère Jacques Derrida, est de « penser une essence qui soit à la fois celle de la chose hors son nom, hors de son nom, sans son nom, et pourtant la possibilité pour la chose d'être nommée » (Déplier Ponge 101).

Le poème exhibe une tension entre l'établissement d'une ligne de partage absolue entre le verbe et les choses d'un côté, et de l'autre l'ambition avouée de franchir le seuil de la figuration pour « permettre à l'esprit de mordre dans les choses et de s'en nourrir » (142). Si l'on en croit *Le Parti pris des choses*, l'idée de Ponge est de *partir de* la chose même, mais en en partant, nous nous en éloignons inexorablement. N'ignorant pas sa poursuite du mot juste vouée à l'échec, *La Figue* ne cesse d'atormoyer. L'incorporation de la figue par le poème n'est jamais totale, pas plus qu'elle ne l'est, en réalité, par le poète : « **Voilà l'un des rares fruits, qu'on ne le conteste, dont nous puissions à peu de chose près manger tout** » (204). Le texte est ainsi tissé, tout en raccrocs : plus haut, le fruit était *entièrement* comestible (le seul fruit dont on

puisse manger tout) ; ici, il ne l'est plus qu'en partie. L'assimilation mimétique dont parle Ponge dans l'épigraphe n'est pas une opération sans reste. Ce reste, nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit du caractère figural de la figue, de sa puissance *naturelle* de figuration.

La figue phénoménale serait donc sans figure, et pourtant, il s'en faut de peu pour que la figue soit figure. Littéralement, il ne manque à « figue » qu'une lettre – un R – pour qu'elle forme « figure ». *À moins, c'est notre hypothèse de lecture, que la figue soit toujours déjà figure, sans en avoir l'air (R)*. Conformément aux principes poétiques de l'objet, le poème récuse l'opposition mot/chose. Malgré ce que le texte répète à l'envi, *la figue figure à son corps défendant*, et c'est pour cette raison qu'il est aussi impératif qu'impossible de la défigurer. Ponge entend considérer les mots comme « des natures mortes ». Paradoxalement, cet état des choses n'est pas donné mais s'avère être le *fruit* d'un travail : « le langage et le 'bon' sens se défendront, mais leurs défauts et leurs faiblesses sont si flagrants qu'ils en sortiront quand même, je suppose, quelque peu défigurés » (Ponge, *Sinéponge* 19). Au demeurant, l'insistance avec laquelle le texte souligne la différence essentielle qui sépare la figue réelle de la figure de la figue laisse entendre que *la figue n'est jamais qu'une figue*. La figue n'est, après tout, ou avant toute figuration, qu'une *chose* assignifiante, mais aussi, jamais *seulement* une figue. Bien que le texte semble mettre dos à dos la matérialité « certaine » de la figue dont le poète se désespère de tout dire et la poésie « incertaine » qui en dit toujours trop, la netteté de l'opposition vacille à mesure que le texte progresse.

L'art de la figue

Le poème avance par bégaiements, prenant un malin plaisir à exhiber le travail de la « création » poétique : « (J'avoue ne) Je ne sais **trop (savoir) ce qu'est la poésie, mais par contre assez bien ce que c'est qu'une figue** » (168). Non seulement le texte a l'allure d'un brouillon, il est aussi décliné sous toutes les formes qu'il a prises avant d'être publié... à quatre reprises ! Comme le rappelle Jean-Marie Gleize, l'histoire de *La Figue* commence en 1951, au moment où Ponge consacre au fruit huit paragraphes destinés au jury du Prix international de poésie. Une version modifiée du texte est à nouveau publiée dans la revue *Tel Quel* en 1960, puis, sous une forme différente, en 1961 dans le *Grand Recueil*. Enfin, en 1977, Ponge livre tous les brouillons de son (ses) texte(s) à Flammarion, qui les publie en l'état. Sous couvert de fournir une description de la figue, *La figue* se révèle être un véritable *ars poetica*, « un des manifestes de Ponge pour une poétique de l'ostentation, de la 'fabrique', de l'écriture en actes » (Gleize, *La Figue* 12). Le format du livre suggère que le processus d'écriture est *interminable* parce que l'écriture se présente trop souvent, paradoxalement, comme *terminée*. Chaque poème reprend le précédent et contient en germe le suivant, l'engloutit pour mieux le régurgiter. Plutôt qu'un

seul texte, le recueil est un chapelet de fragments (in)achevés, tous semblables, chacun unique. Le poète doit inlassablement remanier son ouvrage pour ne pas succomber à l'illusion qu'à un moment donné la figuration est satisfaisante.

Cette esthétique épanorthique interdit tout repos à l'écriture, qui toujours figure mais jamais ne représente. Au seuil du poème, Ponge invoque Fénelon : « Polissez-le sans cesse et le repolissez » (54). La redondance est l'impératif éthique du poème. En ce sens, *La Figue* peut être lue comme une réponse à l'aspect trop achevé des poèmes du *Parti pris* : sans cesse re-cueillie, la figue ne se laisse jamais figer dans le recueillement quasi religieux que réclame le recueil poétique. L'élaboration perpétuelle qu'exhibe *La Figue* témoigne de la *hantise figurale* d'une écriture inapte à saisir les propriétés essentielles de son objet, réduite à *mimer* l'éternel retour à un « même » qui se dérobe et à revenir sans relâche à la source (matérielle) d'une chose qui toujours lui échappe. Est-ce à dire alors que la chose est à jamais inaccessible à la figuration poétique ? Non, car le texte prône une éthique de « la fidélité à l'objet », c'est-à-dire « **le rapport de la forme exactement, figurativement, minutieusement décrite, à une vérité d'esprit** » (66, je souligne). C'est précisément parce que la figue a toujours déjà une figure qu'il faut sans cesse se remettre à l'ouvrage. Non seulement le langage est impropre à la saisie de la chose qu'il s'acharne à décrire, mais aussi, la chose ne peut jamais être dépouillée tout à fait de sa nature figurale. Paradoxalement, la *nature* de la figue est peut-être de figurer, l'air de rien. Cela ne revient pas à dire que la figue est en soi poétique, mais plutôt que la figue manifeste, par son extrême simplicité, le tragique de la poésie, qui ne peut jamais dire les choses *comme elles sont* mais seulement *comme elles en ont l'air*. Dans cette perspective, l'approche matérialiste de Ponge doit s'entendre comme une prière, mieux, comme un *confiteor* adressée par la chose au poète et par le poète qui « appelle » la chose.

Comment comprendre, alors, que le poète se revendique (entre parenthèses) d'un art mimétique ? La formule récurrente « de la poésie comme d'une figue » nous invite à repenser le concept de *mimèsis*, qui ne peut plus être compris dans le sens platonicien de fausse image ou redoublement de la nature, mais plutôt, suivant Aristote, comme l'ouverture de l'espace de la fiction (Ricœur 93). Tout en affirmant que la poésie de Ponge est un art de l'absolue singularité, Derrida montre que le propre n'existe jamais qu'en relation avec son autre, qui en définit les contours :

[Ponge] réclame le propre, en tous ces états, avec une telle obsessive obstination qu'on doit bien soupçonner, dans cet acharnement agonistique, la lutte au corps à corps avec l'impossible, avec quelque chose qui, dans le propre [. . .] ne se produit qu'à passer dans son autre, à se mettre en abyme, à s'inverser, à se contaminer, à se diviser. Et que là est la grande affaire de la signature. (*Signéponge* 31)

Derrida traque les signatures disséminées à travers l'œuvre pongienne, montrant que la « (g)nature » chez Ponge est toujours sous condition du signe et de la signation (« si/gnature »). Dans un geste qui lui est caractéristique, Derrida va jusqu'à dire que la crevette ressemble déjà à de l'écriture car au commencement est la *mimèsis*. Ainsi, quand il fait mine de révoquer la possibilité que l'écriture de Ponge puisse être mimétique, Derrida invite en réalité à reconsidérer de part en part la question de la *mimèsis* « comme une question sans limite mais aussi comme un point minuscule et perdu au fond de l'abîme ensoleillé déjà du mimosa » (*Signéponge* 5). La *mimèsis* n'est pas la simple imitation d'une chose qui préexiste à sa figuration ; elle est la raison d'être de la chose, ici, du « mimosa » – Derrida fait allusion au poème éponyme publié dans *La Rage de l'expression*, mais aussi à la fleur phénoménale et à son nom. Dans mimosa, il y a mima.

En finir avec la figu(r)e

« La chose, c'est la *mimèsis* » (*Signéponge* 139). Une glose possible serait : le texte mime une chose qui déjà, toujours, mime. Pour le dire avec Derrida, l'écrivain ne signe pas son texte et, partant, se l'approprie ; il ne fait que le contresigner. À la toute fin de son essai, le philosophe reconnaît sa dette envers le poète et, proclamant qu'il n'a encore rien dit de « sa chose », il imprime malicieusement sa griffe à l'intérieur de son commentaire : « Quel prix il nous faudra, il lui aura fallu, payer pour louer son nom et tableur sur lui qui a, au-dedans, toujours signé déjà » (*Signéponge* 147). Non seulement nous retrouvons le syntagme « toujours déjà » cher à Derrida, mais le tout dernier mot du texte épelle les premières lettres de son nom propre : DERRIDA JACQUES. Derrida écrit sur Ponge, au sens matériel de la préposition. Il n'est plus question de *défigurer*, dans le sens de rendre à une propreté ou propriété reconnue comme chimérique, ni non plus bien sûr de *figurer*, mais de rappeler le langage au mimétisme originaire de la chose : « ce n'est pas ce qu'on appelle couramment la *mimèsis*, encore moins l'imitation, mais il y a bien un *mimethai*, c'est-à-dire un mouvement de double identification, avec masques et simulacres, qui produit cette chose devenue texte, ce texte devenu chose » (*Déplier Ponge* 76).

Ponge écrit : « **Il y a une façon de traiter les paroles** de façon qu'elles heurtent l'esprit (**de se payer de paroles**) **qui mime la façon dont l'esprit se laisse heurter avec joie par les choses (du paradis perdu)** » (147). Trois fois répétée, la « façon » doit sans doute s'entendre comme la pratique du potier, l'art de donner une face ou une figure à quelque chose. Le poète doit sculpter le langage pour imiter non pas la chose en soi mais la chose telle qu'elle entre en contact avec lui. C'est cette *rencontre* qui façonne l'objet. Le verbe « mimer » ici n'est pas l'indice d'un simulacre mais la condition de possibilité d'un retour de la parole dans le paradis des choses. Écrivant contre la représentation, Ponge vise ce que Jenny appelle la « re-présentation », c'est-à-

dire le renouement avec l'actualité de l'« événement figural » ou, ce qui revient au même, la mise en présence de la chose par le truchement de l'écriture.

La choséité insaisissable de la figue est le corrélat de l'irréductibilité du figural. Il n'est pas étonnant dès lors que l'événement figural soit défini comme un « retour au monde 'mimétique' ». Jenny écrit : « en ramenant à une décision 'originale' sur la forme de la langue, [le figural] restitue au discours une puissance descriptive qui n'était pas donnée » (Jenny 26). Tout comme la poésie de Ponge, *La Parole singulière* exige une révision du concept de *mimèsis*, qui n'évoque plus la simple correspondance entre un prototype et une copie mais, en accord avec le modèle aristotélicien, une opération dynamique d'influences réciproques : « [Le figural] définit [. . .] les conditions de toute *mimèsis* qui ne saurait 'imiter' que dans un mouvement de reprises et déplacements d'écartes reçus » (Jenny 27). En ce sens qu'elle *préfigure* toute possibilité mimétique – et par là, selon Derrida, toute possibilité d'écriture – la figue en vient effectivement à « re-présente[r] virtuellement le tout de la forme de la langue » (Jenny 28).

Ponge, encore : « Pour finir, je parlerai encore de la façon – particulière au figuier – de sevrer son fruit de sa branche (comme il faut faire aussi notre esprit de la lettre) / Et de cette sorte de rudiment, dans notre bouche, / Du petit bouchon de sevrage, / Irréductible, / Qui en résulte. / ~~Sans doute n'est-ce pas grand chose, ce n'est pas rien~~ » (227). Ponge n'en finit pas de finir, et quand il annonce la fin de son poème, il laisse entendre que ce cette fin pourrait bien n'être qu'un commencement. L'allitération de la première phrase souligne la parenté entre le figuier et le fruit, mais aussi la façon – et la faction du verbe faire – dont celui-là se sépare de celui-ci. De cette séparation, condition de l'existence de la figue comme chose en propre, résulte un irréductible reste, ici un « petit bouchon », que « notre bouche », lieu d'un rapprochement possible entre la chair et le verbe, ne peut assimiler. Seule la paronomase réconcilie le « bouchon » et la « bouche ». Cette réconciliation cependant n'a rien à voir avec la communion chrétienne ; il s'agit d'une consolation matérialiste, d'un rappel à la matérialité essentielle du verbe, à la « physique atomistique [. . .] des signes » (Ponge, *La Table* 47). Dans d'autres déclinaisons du poème, le bouchon est un bouton, un ergot, un ombilic (69). Il est le vestige d'une communauté passée, à la fois ce qui sépare – qui bouche – et qui unit, ce qui rend la parole possible et lui résiste infiniment (ergot/*ergo*).

Confiteor de figue

Malgré ce qui rapproche la *mimèsis* pongienne et la conception qu'en propose Jenny, le poète et le philosophe divergent sur un point important. Contrairement à Jenny, Ponge ne pense pas que la catachrèse, en tant que mise en panne du figural, est la condition nécessaire à l'entente entre les hommes qui parlent à cette seule condition, provisoirement, *la même langue*

(Jenny 35). Pour Ponge, quand la figuralité du langage se fige, elle est au contraire la source d'une mésestente et la cause d'une illusion. Défiger la figure : voilà l'objectif du poème ! Pourquoi écrire ? Mais c'est la figure qui a commencé ! Le poète ne fait que répondre à un appel, un *confiteur* (144) :

Pourquoi faut-il que tout ait commencé à la vérité par l'émotion procurée par la pomme. Et non du tout par le désir de faire un poème [...]. Eh bien ! c'est parce que le langage n'a qu'une justification : son urgence et qu'une fonction [...] celle de nommer, ou plus exactement, comme le dit admirablement la langue française, celle d'appeler (164).

Par un jeu translinguistique, la pomme – poème à une lettre près – se cache déjà, peut-être dans l'appel/*apple*. Ponge explique qu'il espère trouver un langage « juste » pour exprimer les choses, non pas afin de les rendre à leur forme idéale, comme le voudrait la métaphysique platonicienne. Au contraire : « **La littérature, pourquoi ?** Parce que **j'ai l'espoir, insensé peut-être [...]** que le pire soit l'ennemi du mal » (163). En ceci qu'elle met en avant l'événement figural, la littérature serait « pire » que le langage ordinaire, qui oublie qu'il est séparé du monde des choses. Le poète s'acharne avec délectation à dénoncer une langue qui fait accroire qu'on puisse passer sans façon « **du monde extérieur au monde des paroles** ». *Sans façon*, c'est-à-dire, de manière transparente, en nommant un objet, en l'étiquetant sans l'appeler, sans le prier de se laisser saisir. Sans en avoir l'air.

Works Cited

- Derrida, Jacques. *Déplier Ponge*. Lille: Septentrion, 2005.
 —. *Signéponge*. New York: Columbia U P, 1984.
 Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris: Belin, 2009.
 Ponge, Francis. *Tome premier*. Paris: Gallimard, 1965.
 —. *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris: Flammarion, 1977.
 —. *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Paris: Hermann, 1984.
 —. *La Table*. Paris: Gallimard, 2002.
 Ricœur, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.